

***La paz empieza nunca* (L. Klimovsky, 1960) y la invención de un relato falangista**

Bakea inoiz ez da hasten (L. Klimovsky, 1960)
eta kontakizun falangista baten asmakuntza

***La paz empieza nunca* (L. Klimovsky, 1960)
and the invention of a Falangist story**

Agustín Gómez Gómez
Universidad de Málaga

RESUMEN: El objetivo del presente trabajo es analizar la película *La paz empieza nunca* (L. Klimovsky, 1960), basada en la novela homónima de Emilio Romero (1957). El filme inventa un relato de exaltación de la Falange antes, durante y después de la Guerra Civil. El cine bélico, el *thriller* y el melodrama son géneros que se encuentran en esta película, pero lo relevante es la tensión entre la pérdida de protagonismo político de la Falange y el apoyo y exaltación a la dictadura franquista.

PALABRAS CLAVE: falangismo; Guerra Civil; León Klimovsky; franquismo; Emilio Romero; década cincuenta.

ABSTRACT: *The aim of this paper is to analyze the film La paz empieza nunca (L. Klimovsky, 1960), based on the homonymous novel by Emilio Romero (1957). The film invents a story of exaltation of the Falange before, during and after the Civil War. War cinema, thriller and melodrama are genres found in this film, but what is relevant is the tension between the loss of political leadership of the Falange and the support and exaltation of the Franco dictatorship.*

KEYWORDS: *falangism; Civil War; franquism; León Klimovsky; Emilio Romero; fifties decade.*

* **Correspondencia a / Corresponding author:** Agustín Gómez Gómez. Facultad de Ciencias de la Comunicación. Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Universidad de Málaga C/ León Tolstoi s/n (29071 Málaga). – aggomez@uma.es – <https://orcid.org/0000-0002-1736-0630>

Cómo citar / How to cite: Gómez Gómez, Agustín (2023). «*La paz empieza nunca* (L. Klimovsky, 1960) y la invención de un relato falangista», *Zer*, 28(55), 223-240. (<https://doi.org/10.1387/zer.24826>).

Recibido: 15 mayo, 2023; aceptado: 02 julio, 2023.

ISSN 1137-1102 - eISSN 1989-631X / © 2023 UPV/EHU



Esta obra está bajo una Licencia

Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional

Introducción

El cine realizado desde el final de la Guerra Civil hasta comienzos de la década de los años 60 quedó condicionado por la dictadura franquista. Esta obvia afirmación es poco productiva para interpretar las películas que se hicieron durante esa época. A este periodo se le ha denominado de forma muy gráfica como de «continuismo y disidencia» (Monterde, 2009), e incluso, como se ha puesto de relieve en los últimos años, en la década de los años 50 el cine español «fue capaz de establecer unas sólidas bases sobre las cuales construir una Modernidad cinematográficas bien asentada» (Castro de Paz, 2011, 10) que choca con la idea de un cine homogéneo que se quedaba en folclore, exaltación histórica, religiosa y glorificación del régimen y de su dictador. O dicho de otra manera, existió un cine que no se ajustaba al famoso pentagrama bardemiano: «políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítrico» (Bardem, 1955). Las disidencias, en cualquier caso, también se dieron dentro del régimen, cada vez más según nos acercamos a la década de los sesenta, donde ya serán sustanciosas (Sánchez-Biosca, 2006, pp. 191-197). Si el llamado «contubernio de Múnich» en 1962 es un punto de inflexión en el que algunas de las personalidades de la cultura y política del régimen tomaron una postura aperturista, año que coincide además con la vuelta a la Dirección General de Cinematografía de José María García Escudero, no es menos cierto que durante la década anterior se habían dado voces y gestos en una dirección similar. Fueron muchas las obras que hechas desde el lado de los vencedores, y supuestamente bajo los presupuestos que defendían, no fueron bien acogidas por instancias gubernamentales, síntoma sin duda de que las cosas no eran tan uniformes y homogéneas como parecía.

1. Objetivos, hipótesis y metodología

En este artículo analizamos *La paz empieza nunca*, una película realizada veinte años después de terminada la Guerra Civil, que trata sobre la guerra y el periodo de la primera posguerra, que se circunscribe a la ideología de la Falange, cuando ésta estaba en retroceso en cuanto a su protagonismo dentro del régimen franquista, que evidencia algunas de las tensiones que se vivieron en su seno y que está basada en la novela de un escritor falangista. Nuestra hipótesis es que esta es posiblemente la película más falangista, o de exaltación falangista, hecha en la historia de nuestro cine. La película de León Klimovsky (Buenos Aires, 1906-Madrid, 1996), dentro de una línea oficialista del cine bélico español, contiene algunos extraños giros poco convencionales dentro de este subgénero, y como producto fílmico se sitúa en el tejido cultural de la Falange. La película dirigida por Klimovsky parte de la novela homónima del falangista Emilio Romero (Arévalo, Ávila 1917-Madrid 2003), premio planeta en 1957, y cuya versión sigue las principales líneas argumentales. El escritor participa como guionista junto a Domingo Almendros, Enrique Domínguez Millán, Jesús Saiz, Leonardo Martín y el propio Klimovsky.

Para llevar a cabo nuestra investigación hemos realizado un estudio cualitativo fundamentado en el análisis crítico de contenido, haciendo especial hincapié en el discurso que la novela de Romero hace sobre la Falange, y confrontar los expedientes de censura con el guion. La historiografía ha insistido mucho, nunca lo suficiente, sobre todas aquellas películas que por su singularidad, atipicidad y cine de oposición se encontraban fuera de los márgenes que marcaba la oficialidad, pero poco sobre las que dentro de la órbita ideológica también se vieron afectadas por una política hipersensibilizada con todo aquello que tocara los principios fundamentales del régimen. Nuestro objetivo es contribuir a la cuestión de si hubo un cine falangista y dónde se situaba dentro de las tensiones que se vivían en el seno del cine en el cambio de ciclo que supuso el final de la década de los cincuenta. Nuestra aportación va en la dirección de poner al día el estado actual de los estudios de cine en lo referente a los principios del falangismo y tratamos de situar, a través del análisis de una película concreta, el comportamiento de esta ideología con el arte filmico.

2. Contexto: un cine de falange o de falangistas

Entre estas tensiones, una de las más interesantes y quizá no demasiado tratada, es la del proyecto cinematográfico de Falange y los falangistas. Hacemos una deliberada diferenciación entre el sustantivo y el adjetivo porque a menudo los falangistas no seguían muy al pie de la letra la teoría que se hacía sobre un modelo de cine de Falange, que dicho sea de antemano era un tanto confuso, cuando no una lista de principios tan ambiguos como inaplicables.

Una vez terminada la contienda civil, buena parte de la escasa estructura cultural quedó en manos de la Falange, la única organización del lado nacional que había amalgamado a un pequeño, pero significativo, grupo de artistas e intelectuales. La discusión sobre si la Falange construyó un modelo estético, siempre muy alejado en cualquier caso de los modelos nacionalsocialista alemán o fascista italiano, todavía sigue vigente. Quizás podamos resumirlo en las conclusiones de Ángel Llorente cuando señala que las principales características del arte falangista son el reconocimiento del realismo, la religiosidad y la afirmación del nacionalismo artístico, dentro de «la ausencia de una normativa, de una verdadera postura oficial falangista respecto al arte, equiparable a la escasez de textos programáticos, en contraste con la abundancia de libelos y panfletos» (Llorente, 2002, p. 647). Esa forma de no construir un proyecto coherente es lo que hace que los textos que se hicieron desde la Falange no se puedan tomar como un discurso teórico, y que prime más la confusión programática en el que la trascendencia, los rituales fastuosos, una inclinación hacia los símbolos —herencia sobre todo del fascismo italiano— y la permanente idea de que el arte debe servir a la política, es lo más recurrente (Llorente, 2002, p. 646).

El periodo de los cincuenta estuvo marcado por una tímida apertura al exterior, con reconocimiento de algunos organismos internacionales al régimen de Franco y la decisión de la oposición en el exilio del abandono de la lucha armada y el planteamiento de una política de reconciliación. En paralelo, los miembros del Movimiento más vinculados a FE y de las JONS y a los Tradicionalistas fueron desplazados por los tecnócratas afines al Opus Dei. Hay que recordar que dentro de Falange se dieron fundamentalmente tres tendencias: la oficial, la liberal y la hedillista. Esta última, una vez que su líder Manuel Hedilla paso de jefe nacional de Falange a ser encarcelado por «conspirar contra Franco» al negarse a la unificación de Falange con los Tradicionalistas, no tuvo ningún papel en el régimen. Las otras dos fueron divergentes en sus actuaciones. La oficial claramente escorada hacia los nuevos principios del Decreto de Unificación (1937) bajo el mando de Franco, con un talante revanquista e intolerante, y los liberales que, dentro del régimen, mostraban un carácter más abierto. Raymond Carr y Juan Pablo Fussi han señalado que:

El falangismo «liberal» fue, probablemente, el grupo del régimen que en el terreno cultural mejor combinaba la coherencia ideológica con la calidad intelectual. Su distanciamiento del régimen afectó seriamente la posibilidad de aparición de una cultura propiamente falangista y contribuyó a que la cultura franquista dependiese cada vez más del tradicionalismo católico (Carr y Fusi, 1979, p. 140).

Estas disensiones se produjeron desde 1939 y tendrán en 1941 un máximo apogeo cuando José Luis Arrese, que, paradoja, en 1937 se había opuesto al decreto de Unificación y fue condenado a dos años de cárcel, es nombrado Ministro Secretario General de FET y de las JONS. Al año siguiente no quedaban ninguno de los antiguos dirigentes, que de una u otra forma fueron purgados. Arrese materializó la domesticación de Falange (Payne, 1986; Payne, 1997, pp. 228-230) y dejaría marcada una división entre la radical y la acomodada, en acertados términos de Alfonso Lazo (1995, p. 41), que podrían equivaler a los de camisas viejas y camisas nuevas. El proceso de arrinconamiento y resistencia por parte de la Falange continuará más de una década. En los años cincuenta, este proceso continuó. Un año antes de publicarse el libro de Emilio Romero, la situación de Falange queda esbozada en la carta que el dirigente de Falange Luis González Vicén, del círculo de Dionisio Ridruejo, envía a Arrese sobre el escaso protagonismo del Movimiento en aquellos años:

Ese año 56, Luis González Vicén dirigió una carta crítica al ministro secretario general del Movimiento, José Luis Arrese. Arrese la elevó, en diciembre, al Consejo Nacional de FET. En esa ponencia crítica, basada en la carta de González Vicén, Arrese denunció que los falangistas ocupaban únicamente el 5% de los cargos públicos en España [...]. El ministro secretario general del Movimiento, José Luis Arrese fue cesado en febrero de 1957 (Morales, 2007, p. 42).

Sirve este contexto para situar la obra literaria de Emilio Romero, un falangista liberal, que tuvo más de un enfrentamiento con el Opus Dei (tensiones entre tecnócratas y falangistas), especialmente desde la dirección de la prensa falangista, concretamente desde *Pueblo*, periódico que dirigía Romero, a la que se sumó *Arriba*, contra el opusdeísta *Nuevo diario*, lo que estará presente, como luego veremos, en la película, no como enfrentamiento contra la obra de Escribá de Balaguer, sino como pérdida de protagonismo en la política española. Estas oscilaciones esbozan la evolución de un cine de adoctrinamiento en la década de los 40 que tenía como misión recordar la guerra civil como una insurrección legítima (Gubern, 1986, p. 82), a un cine que nunca fue de reconciliación pero, al menos, dejaba aparecer en el dibujo a los enemigos dentro del aperturismo al exterior. Este cambio trajo también que los valores del falangismo fueran sustituidos por los del nacionalcatolicismo y que tuviera como efecto en el cine la aparición de sacerdotes y la disminución de los militares y falangistas, estos ya en franca decadencia (Gubern, 1986, p. 113).

Estas tensiones están presentes en muchas partes. Un lugar en donde se hacen muy evidentes es en la revista *Primer plano* de tendencia falangista, que nació en 1940, un año después de acabada la guerra, y dejará de editarse en 1963, un año después del cambio de ciclo que supone el 62. Sin entrar demasiado en detalles sobre el proceso de construcción de un cine falangista que desde *Primer plano* se defendía, sí se puede afirmar que fue un proyecto que fracasó (Minguet, 1998, pp. 187-201), entre otras cosas porque no supieron articular un cine falangista más allá de unas proclamas sobre la esencialidad de lo español y el realismo como su marca estética (Minguet, 1998; Monterde, 2001; Ortego, 2011; Ortego, 2013). Los textos que se pueden encontrar en esta revista respecto al falangismo son muy reveladores, lo mismo que esas tensiones a las que aludíamos antes. Un ejemplo sirve para ilustrarlo. Solo unos meses después de estrenarse *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1941), Fernando Fernández de Córdoba escribía «el cine español, desde el punto de vista de nuestro Movimiento Nacional sindicalista, está todavía por hacer» lo que no dejaba de ser una cierta alusión a *Raza* como inoperancia política desde la ortodoxia falangista (Gubern, 1986, p. 100). Por el contrario, un año antes de que se estrenara la película de Franco, lo hacía *Boda en Castilla* (1941) de Manuel Augusto García Viñolas, con guion del propio Viñolas, que obtuvo el premio al mejor documental en la *IX Mostra de Venecia*, y que era el ejemplo de cine falangista, o al menos así lo expresaba en el número 26 de *Primer plano* Antonio Mas Guindal:

Se ha confundido generalmente lo nacional con lo pintoresco, y, con mucho, más lo local con lo universal; por ello, el poder apreciar las dimensiones nuevas, la visión renovadora que para la Cinematografía española ofrece *Boda en Castilla*, es la legitimación de unos valores que se necesitan. Es, sencillamente, el mejor documental realizado en nuestro país (Mas, 1941, p. 26).

Según Óscar Ortego este documental es una

interpretación claramente falangista sobre la sociedad rural castellana, convertida en la máxima representación de los valores culturales de la sociedad española, una sociedad que el filme representa como idílica, incontaminada por los avatares del liberalismo y que se mantiene incólume en sus ancestrales costumbres cristianas y ascéticas y cuyos valores deben de servir de ejemplo para el resto de la sociedad española (Ortego, 2013, p. 398).

El modelo de *Boda en Castilla* es una visión-teoría bucólica que se relaciona con un esencialismo agrario incontaminado que encuentra en Castilla unos valores que se separan del folklore andaluz, más relacionado con lo pintoresco. No dejaba de ser una recopilación del acervo popular español a través de la cual se establecía una ideologización de las costumbres españolas. Era, en definitiva, un modelo que entroncaba bien con los planteamientos de Falange basados en la idea de un medio rural que no se había visto contaminado por nada externo, especialmente de la ciudad, y que se configuraba como un estadio puro, casi como si de una arcadia se tratase.

Junto a esta línea bucólico-falangista existió otra próxima al cine de cruzada. El problema de esta dirección es que algunos filmes próximos al falangismo tuvieron problemas con la censura. Así ocurrió con *Frente de Madrid* (1939) de Edgar Neville cuyo protagonista es un falangista que termina malherido junto a un miliciano republicano y que morirá junto a él. El que hubiese sido afiliado a Izquierda Republicana debió de traerle más de un problema al director, incluso aunque después se movió en los círculos falangistas, especialmente en torno a Dionisio Ridruejo, pero lo verdaderamente molesto fue esa confraternización entre nacionales y republicanos en un momento en el que la demonización de los últimos no dejaba muchas alternativas.

Pero la película que realmente más literatura ha desarrollado en relación con el falangismo ha sido *Rojo y negro* (1942) de Carlos Arévalo. Al margen de la supuesta prohibición del filme, que no fue tal (Elena, 1997), lo relevante era de nuevo la relación entre una falangista y un comunista, aunque este último finalmente muriera por sus correligionarios. *Rojo y negro* pertenece a esta visión de tragedia colectiva que, en cualquier caso, como señala Sánchez-Biosca, no quiere decir que hubiese un arrepentimiento o reparto equitativo de culpabilidades (2006, p. 116). Uno de los aspectos relevante de esta película es que se ha considerado la primera película falangista (Castro de Paz, 2006). Carlos Fernández Cuenca lo expresaba claramente:

Sin duda, el único filme de auténtica concepción falangista que se ha realizado, desde la alusión en el título a los colores de la bandera de Falange Española hasta la declarada filiación de la protagonista y de sus camaradas a los ideales y a las conductas que la acción exalta (1973, p. 168).

Si ha sido generalizado el que sólo ha existido esta película eminentemente falangista, hemos de considerar la de Klimovsky como el cierre de un ciclo en el que, al menos, existieron esas dos obras. Con esta afirmación no queremos negar que existieron otras películas a lo largo de dos décadas que contenían más de una cita a la Falange y los falangistas, si bien es verdad que suelen ser apariciones más transversales que protagónicas por su ideología.

Si la década de los cincuenta fue un proceso de arrinconamiento de la Falange, esto corre en paralelo a su protagonismo en lo cinematográfico, con escasos títulos y poco relevantes para el público de la época. El canto del cisne es *La paz empieza nunca*, que retoma la idea de la Falange como vanguardia para cambiar a España (sentido ideológico), una falsa reconciliación y una cierta confraternización con el enemigo comunista (sentido político) y la justificación de que en las dos españas una de ellas estaba equivocada —la republicana— y era la que había hecho que la deriva hacia la guerra fuera inevitable (sentido histórico).

3. Forma, estructura y relato

La película tiene dos partes bien marcadas en una estructura que, aunque comienza con una analepsis, sigue un relato de forma lineal. Comienza en julio de 1936 y termina en 1949. La primera parte está centrada en sucesos inmediatos a la Guerra Civil, los tres años que duró y la primera posguerra hasta finales de 1946. La segunda parte corresponde a la lucha contra el maquis, en la que se encuentra también un momento carcelario. Estas dos partes tienen en común que son atravesadas por un melodrama con distintos géneros, en una mezcla nada convencional. Ambas partes se aproximan en algún momento al género bélico, la segunda comienza con un thriller carcelario y termina con uno de acción con toques de cine negro, con no pocos momentos de suspense. También al comienzo, en la escena en la que cinco falangistas van en un coche a realizar una acción política, parece sacada de un relato de cine negro.

La película empieza cuando cinco hombres de falange se dirigen a un pueblo rural para repartir propaganda de su ideología en una taberna del Partido Comunista. Después de la provocación huyen en el coche en el que llegaron, en una escena más propia de unos gánsteres que de una acción política. Son los tiempos convulsos antes de la guerra, que quedan reforzados en una difícil equidistancia cuando al más joven de los falangistas lo matan en la Casa de Campo de Madrid. Es el primero de los cinco amigos, pues Jorge morirá en los primeros días de la guerra y Fernando en el frente. Mencía (Jesús Puente) y López (Adolfo Marsillach), el protagonista de la película, serán los únicos supervivientes de ese grupo.

López es de clase media, de un pueblo donde vive su madre viuda y su novia Paula (Concha Velasco). De allí también es Fortunato (Arturo López), un izquier-

dista que llegará a general en el ejército republicano. López se traslada a Madrid para estudiar unas oposiciones, donde se convierte en un quintacolumnista, pero en una ciudad fiel a la República terminan atrapándole en el portal de la pensión donde vive. Cuando lo van fusilar consigue escapar, en un relato que quiere emular a Rafael Sánchez Mazas, miembro fundador de la Falange. Herido, es recogido por Pura (Carmen del Lirio), una prostituta que vive con Pedro, un miliciano de la CNT. Pura conseguirá que Pedro no le delate, le curará las heridas y tendrá un romance con López. Consciente de que la única manera de unirse al bando nacional es ir al frente con los republicanos, convence a Pedro para que le lleve, y después de engañar a un grupo de milicianos, a los que matará, se unirá a los nacionales. Durante la guerra, sus correligionarios, novia y familia le darán por muerto. En uno de los combates, su paisano Fortunato tiene la ocasión de acabar con él, pero no lo hace. Éste a su vez ha comenzado una relación con Paula, a la que posteriormente confesará que López está vivo. Una vez terminada la guerra López se casará con Carmina (Kanda Jaque), la antigua novia de Jorge, y trabajará en el Ayuntamiento de Madrid.

A partir de ese momento la película se ajusta al contexto nacional e internacional. Klimovsky introducirá fragmentos de documentales de archivo en el que se ve el aislamiento de España una vez terminada la Segunda Guerra Mundial. Es la parte de exaltación del régimen franquista durante la posguerra que fue impuesta por los censores. En los expedientes se indica que debían incorporarse planos de «Campos de trigo, Barcos de pesca, Altos hornos y reconstrucción de un pueblo (Brunete), que representan la Paz en España». E igualmente, se añade:

Con motivo del aislamiento de España, van otros planos de la Asamblea de la ONU. Sobre dichos planos salen avanzando en travelling hacia primeros planos los siguientes letreros: Naciones Unidas 1946. Aislamiento de España. Bloqueo político. Retirada de Embajadores. Bloqueo Económico. España condenada a la miseria¹.

Señaladas todas esas circunstancias, y llegados a un contexto de aparente tranquilidad, el resto de la película se centrará en los maquis. Una de las primeras cosas que llama la atención es que se les denomine maquis, lo que ya ocurre en la novela de Romero. Recordemos que el 11 de abril de 1947 se realizó un Decreto de la Dirección General de seguridad en el que prohibía el uso de los términos *guerrilla*, *maquis* o *guerrillero*, y ordenaba para los comunicados externos e internos los términos de *forajidos*, *bandoleros* o *bandidos* (Arroyo, 2010, p. 43). E incluso en la sinopsis entregada a la Censura, se les menciona como guerrilleros: «los maquis empiezan su lucha de guerrilleros en las montañas»². Este cambio hay que situarlo con el fin de los

¹ AGA, Signatura 36/03799, expediente 21639.

² AGA, Signatura 36/03799, expediente 21639.

maquis en la década de los cincuenta. Una vez terminada la Guerra Civil en 1939, hubo que esperar a 1953, catorce años después, para que se hiciera la primera película —*Dos caminos* de Arturo Ruiz Castillo— en la que aparece un guerrillero antifrancquista. Resulta obvio que mientras hubo una resistencia al régimen no se hizo ninguna película en la que estos personajes tuvieran el mínimo protagonismo. La segunda fecha en la que debemos fijarnos es el comienzo de la década de los cincuenta en la que la actividad de la lucha armada ya era pequeña, y sobre todo a partir de 1952 cuando el Partido Comunista decreta el repliegue de todas las Agrupaciones Guerrilleras. Solo entonces, cuando el peligro quedó desterrado, comienza su tímida presencia dentro del modelo de un cine de cruzada anticomunista, en la que normalmente el maquis es representado como un bandolero, asesino, cruel y como un español equivocado (Thibaudeau, 2015; Gómez, 2016; Barrenetxea, 2017).

Los maquis siguen activos en las montañas de Asturias, lo que le lleva a Mencía a proponerle a López que se infiltre con los guerrilleros para exterminarlos. Para ello trazan un plan. A Dóriga (Carlos Casaravilla), uno de los jefes del maquis al que tienen controlado, le detendrán y meterán en la cárcel, donde también irá López para ganarse su confianza, escaparse juntos e ir a Asturias. Una vez dentro del maquis, con la excusa de entregarles armas llegadas de Francia acabarán con ellos. Cuando Mencía le presenta el plan, le lleva a un bar que frecuentaba Dóriga. Entonces descubrirá que Paula ejerce la prostitución y que el guerrillero es su cliente. La antigua novia y él se cruzan una mirada, pero ella, que sabe de su pasado falangista y de las actividades en el maquis de Dóriga, no le delatará. Posteriormente, en otra ocasión en la que se traslada de las montañas asturianas a Madrid para terminar de ejecutar su plan, irá a ver a Paula. Dóriga está a punto de sorprenderle, pero de nuevo ella le ayuda. Después de eliminado el maquis, el único de los guerrilleros que sobrevive es Dóriga, que huye a Madrid, donde ya sabiendo la traición buscará a Paula para matarla. Después de ese crimen caerá muerto por las balas de la policía y López se pierde en la noche de la ciudad. Este final enlaza en una estructura circular con el principio. La película empieza con una *voice over* que nos sitúa justo al final de la película, cuando el protagonista se despide de Mencía, después del asesinato de Paula. La voz inicial, sobre las imágenes de López y Mencía, dice:

Este es López, uno de esos hombres de 1936 a quien nadie puede quitar de la cabeza que el odio que encontró en su juventud era porque unos podíamos vivir y otros no. Y este es un relato sincero y emocionante de una generación española de hombres jóvenes que arriesgó un día su existencia con la ilusión de poner a su pueblo, amagado por la ruina, otra vez en pie. López quería una nación unida, una justicia social y una patria libre. Un millón de muertos caben en esta historia.

Este introito tiene su referente en el prólogo del libro de Emilio Romero en el que se justifica las decisiones tomadas porque tuvieron como fin el bien co-

mún ante las circunstancias históricas, y ese bien necesario que costó un millón de muertos se da por bien empleado porque, como señala Rachel Linville, se había creado esa máxima, la de que había que sacrificar una parte para salvar el todo (2014, pp. 110-111). Romero toma de la obra de Ángel Ganivet *Idearium español: el porvenir de España* de 1897 el texto en el que Ganivet se refiere a la debilidad intelectual en España y donde expresa «hay que arrojar aunque sea un millón de españoles a los lobos, si no queremos arrojarnos todos a los puercos» (1905, p. 31), lo que en boca de Romero se convierte en una justificación de la Guerra Civil (Linville, 2014, p. 110).

En la película el texto de la voz *over*, realizado también por Emilio Romero, se reduce a la esencia del prólogo del libro, aunque no deja de ser sorprendente porque justifica que el odio viene de una situación de injusticia: «unos podíamos vivir y otros no». Resulta muy evidente que el lema de «Una, grande y libre» se mantiene en este comienzo («nación unida, una justicia social y una patria libre»), aunque el ‘Grande’, que aludía al imperio, ha sido sustituido por la justicia social, que se vinculaba con el Estado Sindical que propugnaba la Falange y por tanto muy ligado a principios ideológicos de Primo de Rivera. Este tipo de voz narrativa tiene la función de integrar el relato en la historia de España, desde antes de la Guerra Civil hasta los años cincuenta, y con ello justificar, por medio de esta operación textual, el papel de la Falange al servicio de la nueva España. Es decir, que a pesar del arrinconamiento de los falangistas, y posiblemente por eso mismo, estos reivindican su papel abnegado e imprescindible para entender la paz conseguida.

A lo largo de la primera parte son varios los momentos en los que se insertan imágenes documentales de archivo junto con las acciones de ficción. Incluso, en algunos momentos la ficción se presenta dentro de los documentales para darle más veracidad. La primera ocasión es justo después de la noticia del levantamiento del ejército en África, donde hay escenas de diferentes documentales en los que se ven desfilar a ciudadanos puño en alto, reparto de armas y primeros combates. En las escenas de guerra también se recurre a material de archivo, pero ahora se añaden otras de ficción para situar mejor la historia y hacerla verídica. Mientras se suceden escenas de guerra, con aviones, cañones y soldados por todas partes³, se incorpora una imagen en la que se condecora a López. Estas construcciones tienen su mayor exponente en una escena de 1946, cuando Franco se dirige desde el balcón de la plaza de Oriente a los españoles congregados en una multitudinaria manifestación en contra del aislamiento internacional. Entre las imágenes de archivo vemos, incluso, a Ja-

³ En el expediente de la película hay un informe que señala que se nombró asesor militar al Tte. Coronel del Estado Mayor Eduardo Blanco, recomendado por Emilio Romero. También que se pidieron armas, tanques, soldados, etc. Finalmente se dice que «esas escenas auxiliares de nuestra guerra fueron montadas y rodadas por nosotros sin la colaboración del Ministerio», AGA, Signatura 36/03799 expediente 21639.

cinto Benavente entre los manifestantes. También vemos a López y Mencía entre la gente, y es López el primero en sacar el pañuelo blanco, que será seguido por imágenes de archivo en el que toda la multitud agita sus pañuelos.

Siguiendo esquemas tradicionales, se insertan textos sobre las imágenes de archivo que sitúan espacial y temporalmente la acción, como «Europa 1939» sobre imágenes del comienzo de la II Guerra Mundial. Justo después de esta ubicación temporal aparece otro texto «España 1941», en el que se hace una apología del desarrollismo a través de tres actividades: la pesca, la industria siderometalúrgica y la construcción. Y finalmente otra indicación textual: «Naciones Unidas 1946», «Aislamiento de España», «Retirada de Embajadores», «Bloqueo político», «Bloqueo económico», «España condenada a la miseria». Como hemos señalado antes, este fue uno de los peajes que tuvo que pagar la película, en la que el Ministerio del Ejército intervino para «encontrar mejor la acción dentro de las circunstancias históricas en que se desarrolló» (Aguilar, 1998, p. 491), y que supone no solo una ruptura narrativa, finalmente corregida en la medida de lo posible por su director con la inserción de López y Mencía, sino la parte más doctrinal y apegada a la propaganda franquista.

En la segunda parte la inserción de imágenes documentales no existe. En esta ocasión, una vez justificada la guerra, se priorizará la lucha contra el maquis. Aquí ya no hay ambigüedades. Los maquis, y especialmente sus jefes, Dóriga y, sobre todo, Carazo (José Manuel Martín), son mostrados como crueles y sanguinarios.

4. Doctrina falangista y ambigüedades cinematográficas

La película se estrenó en el cine Rialto de Madrid el 20 de diciembre de 1960. La crítica adoptó un tono muy neutro, sin grandes elogios ni duras críticas. Principalmente se refirió a su dependencia con la novela de Romero, pero describió con acierto algunos puntos de la obra. El diario *ABC* señalaba que conservaba de la novela su carácter político y que el protagonista era «uno de los falangistas de la primera hora, de los tiempos broncos que precedieron a nuestra guerra» (Donald, 1960, p. 112), y añadía que lo más importante y relevante de la película era el sentido de documento que adquiere la narración sobre los veinte años que comprende el relato. Además, destacaba como valor de la síntesis de la reciente historia de España el que se utilizaran «gran cantidad de documentos auténticos que en su momento tomaron las cámaras» (Donald, 1960, p. 113). Esta misma idea se repite en otros medios. *La Vanguardia* lo recoge de la siguiente manera: «Fragmentos de viejos documentales, en los que quedaron plasmados instantes patéticos de la lucha heroica, han sido intercalados en el film, cuyo valor ilustrativo es extraordinario. Las suturas, gracias a la eficiencia de un montaje habilísimo, apenas si se advierten» (Martínez, 2012, p. 24).

Todo lo que vemos en la película está en la novela, pero no en la importancia de cada una de las partes. En la película se han eliminado los apartados referidos al discurso más propagandístico de la Falange, aunque sea la más política de las películas en las que están los falangistas. Por ejemplo, la parte que concierne al maquis, en la obra de Romero no llega a las 80 páginas de las 411 que tiene la novela, mientras que en la película casi es la mitad. Lo mismo ocurre con la primera parte, en la que la guerra comienza en el minuto 14 y termina en el 50, pero en la novela no llega a la cuarta parte de la obra. Quizás el dato más llamativo es que en la película se ha suprimido todo lo concerniente a la División azul, en un momento en el que se priorizaban las relaciones con EE. UU. y Europa.

El interés político lo podemos ver en los expedientes para la Concesión de Categoría A y de Interés Nacional. Uno de los vocales llega a señalar que la película no es de gran calidad «pero teniendo en cuenta sus valores políticos, morales, etc. y su gran valor como documento» le hacen acreedor de dicha concesión. Y otro llega más lejos cuando en el informe indica su valor y «valentía en acometer un tema de dudoso éxito comercial, la correcta realización de la película en todos los aspectos, y el servicio político que representa a la causa de España», lo que le hacía merecedora de la máxima clasificación⁴. Hay que señalar que Klimovsky tuvo problemas para dirigir esta película, especialmente por la Agrupación Sindical de Directores-Realizadores que indicaron que no debía ser un extranjero quien la dirigiese ya que el tema estaba «inspirado en motivos de nuestra guerra de liberación»⁵.

El hecho de que Klimovsky priorizara las partes de acción está en relación con la obra de un director que fundamentalmente adaptaba obras de la literatura y que, además de trabajar a destajo, como atestigua que en el año de *La paz empieza nunca* realizó cinco películas⁶, se consideraba un director de género:

Yo hago películas de todo tipo porque vivo de eso. He hecho westerns, películas de guerra, incluso subterror. El cine es muy amplio en sus posibilidades, es una fábrica de productos y, si uno se considera obrero, tiene que conocer el oficio y procurar hacer las cosas lo mejor posible (Pérez y Martínez, 1978, p. 172).

La principal diferencia entre la obra cinematográfica y la literaria está en la carga ideológica. La novela es pura justificación falangista, con largos excursos sobre el papel de la Falange, su teoría y evolución. En ella hace muchos halagos a las ideas falangistas, desde una posición que en ocasiones se aproxima a sus enemigos:

⁴ AGA, Signatura 36/03799, expediente 21639.

⁵ AGA, Signatura 36/04820.

⁶ *Ama Rosa*, *La danza de la fortuna*, *Llegaron los franceses*, *Un bruto para Patricia* y *La paz empieza nunca*.

Tenían razón los rojos para querer liquidar todo esto [se refiere al latifundismo en Andalucía y Extremadura y al minifundio en Galicia], deseábamos cambiar su régimen [el de la tierra] e imponerle una función social. Pensábamos que la tierra debía estar en posesión de quien la trabajara, pero sin exprolio a sus antiguos dueños, sino mediante la expropiación forzosa (Romero, 1957, p. 154-155).

Pero sobre todo se pone de manifiesto una visión de la Falange como la verdadera impulsora de los avances de España:

Todo lo más nuevo, lo más progresivo, lo más justo que España había hecho se debía, sin duda, al brío y al radicalismo político de la Falange, independientemente de los errores aislados de sus hombres (Romero, 1957, p. 327).

En la película no se oculta que todos los protagonistas sean falangistas, y no se deja ninguna duda sobre su labor al servicio de España. Todo es una exaltación a su trabajo. Incluso el título pretende incidir en esa exigencia de servicio permanente. En un diálogo entre López y Mencía, éste lo expresa de forma clara:

- Tú y yo, y muchos más estaremos así hasta el fin.
- Y por qué nosotros precisamente.
- Pertenece a un grupo de españoles [Mencía se refiere a los falangistas] a quienes ha tocado renunciar a nuestra paz, a nuestra intimidad familiar. Para nosotros, López, la paz empieza nunca.
- Es cierto.

Estos diálogos, como más abajo veremos, fueron cuestionados por la censura, aunque finalmente no todos se eliminaron, lo que denota las tensiones para aceptar, ya no el pensamiento falangista, sino el revanchismo por la aniquilación de algunos de sus principios más relevantes. Los principios del Movimiento creado por José Antonio Primo de Rivera jugaban con el populismo fascista que pretendían superar a izquierda y derecha, en un sistema totalitario paternalista que lo mismo se aproximaba a unos como a otros. El hecho de que estuviera en el bando derechista no acusaba especialmente sus postulados por ese lado. Posiblemente eso era lo que hacía que tratase con especial cuidado lo concerniente a la izquierda, lo que en la película llega incluso hasta una excesiva identificación. Uno de esos momentos lo tiene en el coche después de la acción en el bar del Partido Comunista donde reparten propaganda de la Falange. López expresa sus dudas porque muchas de las ideas que tienen son similares: «todos están contra nosotros, pero muchos de ellos quieren lo que nosotros [...] pero por qué si todos buscamos lo mismo: la justicia».

Esta idea se expresa de nuevo cuando López acude a las fiestas del pueblo y queman la ermita. En ese momento tiene una conversación con Fortunato, el pai-

sano de izquierdas que llegará a general del Ejército republicano y que rivalizará con López por sus ideas y por Paula:

- Estas metido de lleno con todo lo que nos explota —le dice Fortunato.
- Yo defiendo la justicia que tu quieres desde un lugar donde no hace falta quemar las ermitas.
- ¿A ti te molesta la explotación del hombre?
- Sí
- ¿A ti te duele el hambre de tu pueblo?
- Sí.
- ¿Quieres mudar el país de arriba abajo, que no lo conozca ni su padre?
- Sí.

Lo verdaderamente sorprendente es la manera y el «tono» que va a emplear la película en la construcción de personajes del bando republicano, con sentimientos y una incontestable piedad, especialmente en las dos mujeres protagonistas —Pura y Paula— y en su paisano Fortunato; y la inflexión melancólica de los protagonistas del bando vencedor, una manera de manifestar su queja ante el no reconocimiento del régimen por su labor abnegada en su lucha por salvar a España y su papel como vanguardia ante los continuos retos (Guerra Civil, cierre de filas ante el aislamiento internacional, lucha contra el maquis...). Esta posición ambivalente hace que el personaje de López esté lleno de dudas y que se manifieste de una forma apesadumbrada. Para añadir más ambigüedad respecto a lo que venía siendo una posición maniquea en el cine más propagandístico, ahora algunos de los personajes más despreciables para el régimen tendrán algo de nobleza. Pura, una mujer de dudosa reputación que vive con un miliciano de la CNT le salvará la vida. Fortunato, el paisano con el que estaba enfrentado en el pueblo, cuando luchan en el frente puede matarle, pero no lo hace. Y finalmente Paula, la novia de juventud, pensando que había muerto tendrá una relación con Fortunato, es decir, se había pasado a los republicanos, y luego será prostituta en Madrid, en donde se acostará con Dóriga. Aún así, también le ayudará para que no le descubra el maquis. No se trata de los habituales arrepentimientos de los rojos en el momento de morir, sino que aquí no hay aflicción y sí una cierta humanidad.

Esta postura fue duramente criticada por uno de los censores, que expresó que existía una cierta confusión al igualar, en algunos casos a los dos bandos. Añade que algunos diálogos pueden dar a entender que el bando nacional actuó por odio:

En la página 1 del guión estaba «...y hay que arrojar aunque sea un millón de españoles a los lobos... (presentación de la película). Comentario: murieron por Dios y por España. Fue Cruzada. No fueron sacrificados por una furia animal como parece indicar el autor.

- P. 10. Muchos de ellos (rojos) quieren lo que nosotros (López). Comentario: comienza el confusionismo.
- P. 10. Todos buscamos lo mismo: la justicia (López). Comentario: Continúa el confusionismo: se dice veladamente que la razón estaba en los dos bandos.
- P. 16. Se han desatado los odios (López). Comentario: por ambas partes parece indicar el autor; es decir el odio fue una de las motivaciones del bando nacional.
- P. 26. ¿Quieres mudar el país de arriba abajo que no lo conozca ni su padre? —López ¡Sí! Comentario: muchas y muy elevadas son las cosas que no requieren mutación sino afianzamiento.
- P. 38. Se han desatado los odios y los españoles vamos a entregarnos al exterminio (López). Comentario: otra vez el odio como motivación de la guerra por ambas partes.
- P. 235. La Historia de España la estamos haciendo los españoles, los que ganamos, y los que perdieron nuestra guerra (leyenda final). Comentario: consecuente con la línea general del guión se pone poco menos que a la misma altura a los de un lado y a los de otro de la Cruzada⁷.

El extremo de esta visión del censor llega cuando ve que la supuesta reconciliación llevaba incluida la quema de iglesias:

- P. 102. Fortunato (rojo) y Paula (la exnovia de López) aparecen reconciliados sobre el fondo de la ermita quemada, se deja entender, por Fortunato. Comentario: uno y otro lado reconciliados sobre el fondo de la ermita quemada; hasta podría entenderse que dicha quema era necesaria para la reconciliación⁸.

A pesar de las críticas de la censura algunos de estos diálogos no se modificaron. No lo sabemos, pero quizá este fue el motivo por el que a Franco, que vio la película en un pase privado, no le gustó (Aguilar, 1998, p. 491). Lo que sí sabemos es que la Junta de Clasificación y Censura retocó notablemente el guion y que la exaltación a Franco, como antes hemos señalado, llega hasta el extremo de incorporar imágenes de archivo del NO-DO (NOT N 206 A) en las que se ve al dictador el 9 de diciembre de 1946 en la plaza de Oriente dirigiéndose a la masa que le aclamaba ante el aislamiento internacional.

⁷ AGA, Signatura 36/03799 expediente 21639. Los subrayados están copiados tal y como aparecen en el informe de censura.

⁸ AGA, Signatura 36/03799 expediente 21639.

5. A modo de conclusión: el ocaso de una etapa

Aunque Klimovsky no pertenece a los directores de la disidencia, ni siquiera a una heterodoxia en el panorama de los años cincuenta, incluso podríamos situarlo dentro de la oficialidad, su obra como la de otros muchos directores, se mueve dentro de los cambios internos del régimen. En *La paz empieza nunca*, uno de los aspectos más destacados es que construye un relato que siendo deudor de una obra de exaltación falangista, manteniéndola en el filme e incluso dejando entrever el contexto de cambio de ciclo que se experimentó a principios de los sesenta, hay detrás un relato de cine de género que rivaliza con lo más doctrinal.

Volviendo al sentido ideológico, *La paz empieza nunca* es posiblemente la película más falangista que se haya hecho. Los personajes lo son, pero sobre todo porque se despliegan algunos principios del falangismo, el papel que defendía como vanguardia de los valores nacionales y porque evidencia la evolución de la Falange antes, durante y después de la Guerra Civil, incluida la exaltación de su papel cuando estaban en franco retroceso. Es evidente que la novela de Emilio Romero en 1957 es un canto de cisne, incluso se podría decir que es extemporánea. En ella trata de reivindicar el papel y discurso de la Falange con páginas y páginas que son mera propaganda de esa doctrina. Pero su versión cinematográfica manifiesta que se hizo por alguien no falangista —Carlos Aguilar recoge cómo Klimovsky y Marsillach se preguntaban «¿qué hacemos nosotros en una película tan fascista?» (Aguilar, 1998, p. 491)— y con una clara ausencia de referentes cinematográficos de esa ideología que sirvieran como modelo. Ni *Boda en Castilla*, ni *Rojo y negro*, ni por supuesto todo el cine de cruzada podían servir para continuar con el discurso falangista. Por eso a Klimovsky se le adivinan unos vínculos con el cine franquista en cuanto a exaltación patriótica y justificación de la Guerra Civil, sobre todo en las escenas de acción, pero se encuentra huérfano para explorar los principios doctrinales. Solo los diálogos, papel en el que se descubre a Emilio Romero en su faceta de guionista, son los que dejan ver que hay una «alegoría sobre las luchas intestinas entre las “familias del régimen” que acabaron con la hegemonía falangista, al ser sustituida por la de los tecnócratas y la de los ministros *opusdelistas* artífices del “milagro económico” (...) es una excusa para trasladar a la pantalla otro tipo de guerra intestina» (Martínez, 2012, p. 235).

Todavía no se ha construido el corpus de películas vinculadas a la Falange, ni aquellas que quedan englobadas en esa doctrina ideológica. Aunque van apareciendo algunas obras, todo parece indicar que no se realizaron películas bajo los presupuestos de una ideología que se manifestaba de una manera confusa a partir de un puñado de principios. Los supuestos pilares artísticos propios de la Falange, esto es, el realismo, la religiosidad, la afirmación del nacionalismo artístico, la trascendencia, los rituales fastuosos y la inclinación hacia los símbolos, con la dificultad que esos conceptos son de definir artísticamente, tampoco aparecen en *La paz empieza nunca*. Esto

no quiere decir que la obra no resume falangismo por sus fotogramas. Lo hace a través de Emilio Romero, pero tampoco encuentra el sentido estético de esa ideología. Más aún, se puede decir que la película al mismo tiempo que merodea esa ideología es su ocaso.

Referencias bibliográficas

- Aguilar, Carlos (1998). La paz empieza nunca. En J. Pérez Perucha, (coord.), *Antología crítica del cine español 1906-1995*. Madrid: Ed. Cátedra/Filmoteca española.
- Arroyo Rodríguez, Daniel (2010). Héroe en Francia y bandoleros en España: resignificación ideológica del maquis en el discurso cultural franquista. *Transitions: Journal of Franco-Iberian Studies*, 6, 37-60.
- Bardem, Juan Antonio (1955). Informe sobre la situación actual de nuestra cinematografía. *Objetivo. Revista del Cinema*, 6, 7-8.
- Barrenetxea Marañón, I. y López de Maturana, V. (2017). El maquis a contraluz: *La paz empieza nunca* (1960) frente a *Silencio roto* (2001). En G. Camarero Gómez, F. Sánchez Barba (eds.). *V Congreso Internacional de Historia y Cine: escenarios del cine histórico*, (pp. 299-314). Universidad Carlos III de Madrid. <http://hdl.handle.net/10016/24740>
- Carr, Raymond y Fusi, Juan Pablo (1979). *España de la dictadura a la democracia*. Barcelona: Planeta.
- Castro de Paz, José Luis (2006). Cine y política en el primer franquismo *Rojo y negro* (Carlos Arévalo, 1942). *Miniús, Revista do Departamento de Historia, Arte e Xeografía*, 14, 33-43.
- Castro de Paz, José Luis y Cerdán, Joxetxo (2011). *Del sainete al esperpento. Relecturas del cine español de los años 50*. Madrid: Cátedra.
- D[onald] (1960). La paz empieza nunca en Rialto. *ABC* (Madrid) 21/12/1960, 112.
- Elena, Alberto (1997). ¿Quién prohibió Rojo y negro? *Secuencias*, 7, 61-78.
- Fernández Cuenca, Carlos (1973). *La Guerra de España y el cine*. Madrid: Editora Nacional.
- Ganivet, Ángel (1905). *Idearium Español*. Madrid: Librería General de Victoriano Suárez, (2.^a ed.).
- Gómez Gómez, Agustín (2016). Ausencias, silencios y elipsis del guerrillero-maquis en el cine español. *Revue HispanismeS. Société des Hispanistes Français* 7, pp. 7-24.
- Gubern, Román (1986). *1936-1939: la guerra de España en la pantalla. De la propaganda a la Historia*. Madrid: Filmoteca Española.
- Jimeno Aranda, Ricardo (2017). El cine de Jorge Semprún. La transferencia entre guiones cinematográficos, literatura y biografía. *Fotocinema.*, (14), pp. 59-81. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2017.v0i14.3570>
- Lazo, Alfonso (1995). *La Iglesia, la Falange y el fascismo. Un estudio sobre la prensa española de postguerra*. Sevilla, Universidad de Sevilla.
- Linville, Rachel (2014). *La memoria de los maquis. Miradas sobre la guerrilla antifranquista*. Barcelona: Anthropos.

- Llorente Hernández, Ángel (2002). *Arte e ideología en la España de la postguerra (1939-1951)* [Tesis Doctoral]. Madrid: Universidad Complutense.
- Martínez Álvarez, Josefina (2012). Las películas sobre el maquis español: de la historia oficial a la memoria histórica. *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 34, 225-250. https://doi.org/10.5209/rev_CHCO.2012.v34.40069
- Martínez Tomás, A. (1961). La paz empieza nunca. *La vanguardia*, 6/09/1961, 24.
- Mas Guindal, Antonio (1941). Boda en Castilla. *Primer plano*, 26.
- Minguet Batllori, Joan M. (1998). La regeneración del cine como hecho cultural durante el primer franquismo: Manuel Augusto García Viñolas y la etapa inicial de *Primer Plano*. *Cuadernos de la Academia*, 2, 187-201.
- Monterde, José Enrique (2001). Hacia un cine franquista: La línea editorial de Primer Plano entre 1940 y 1945. *Cuadernos de la Academia*, 9, 65-72.
- Monterde, José Enrique (2009). Continuismo y disidencia (1951-1962). En R. Gubern, (ed.) *Historia del cine español*. Madrid: Ed. Cátedra, 239-293.
- Morales, Gustavo (2007). *Falangistas en la oposición*, Madrid, Fundación José Antonio, pp. 1-59 <http://www.fundacionjoseantonio.es/doc/GM.pdf>
- Ortego Martínez, Óscar (2011). Retrato biográfico de los autores cinematográficos franquistas, a través de la revista *Primer plano* (1940-1951). En G. Camarero (ed.), *La biografía fílmica: actas del Segundo Congreso Internacional de Historia y Cine*. Madrid: T&B editores, 471-484. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10016/11345>
- Ortego Martínez, Óscar (2013). Cine, realismo y propaganda falangista: un ejemplo en la revista *Primer plano*. En M. Á. Ruiz Carnicer (coord.), *Falange. Las culturas políticas del fascismo en la España de Franco (1936-1975)*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 394-407.
- Payne Stanley G. (1997). *El primer franquismo: los años de la autarquía*. Madrid: Temas de Hoy.
- Payne, Stanley G. (1986). *Falange: historia del fascismo español*. Madrid: Sarpe.
- Pérez Gómez, Ángel y Martínez Montalbán, José Luis (1978). *Cine español 1951/1978. Diccionario de directores*. Bilbao: Ed. Mensajero.
- Romero, Emilio (1957). *La paz empieza nunca*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Sánchez-Biosca, Vicente (2006). *Cine y Guerra Civil española. Del mito a la memoria*. Madrid: Alianza Editorial.
- Thibaudeau, Pascale (2015). La guérilla anti-franquiste au prisme du cinéma, de la transition démocratique à nos jours. En D. Letort et E. Fisbach (dir.), *La Culture de l'engagement au cinéma* (pp. 115-131). Rennes: PUR.